

La intensidad del acontecimiento

Escrituras y relatos en torno
a la performance en Chile



Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

COLECCIÓN ESCRITOS DE OBRAS / SERIE SEMINARIOS

La intensidad del acontecimiento

Escrituras y relatos en torno a la Performance en Chile

Edición Mauricio Barría y Francisco Sanfuentes

Mauricio Barría

Jorge Michell

Sergio Rojas

Eugenia Brito

Marco Espinoza

César Vargas

Gonzalo Rabanal

Marcela Rosen

Alberto Kurapel

Vicente Ruiz

Sergio Valenzuela



Universidad de Chile
Facultad de Artes



Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Presentación		7
I. Escrituras teóricas		11
Mauricio Barría	¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, video, performance	13
Jorge Michell	Estética del cuerpo relacional	31
Sergio Rojas	El des-encuentro del cuerpo en la representación	49
Eugenia Brito	El cuerpo performático de los años 80	59
Marco Espinoza	Teatralidad y nuevos medios	71
César Vargas	Performance: contra-disciplina y reflexión	85
II. Relatos desde la creación		115
Gonzalo Rabanal	La carne en disputa	117
Marcela Rosen	Reflexiones sobre el arte de accionar	131
Alberto Kurapel	Teatro-Performance: creación en el abismo de la presentación / representación	147
Vicente Ruiz	Danza-Performance: un baile sin máscaras	165
Sergio Valenzuela	Detalles de un exhibicionismo	173
Reseña curricular de los autores		187



Registro de trabajo performático *Cierras*, Francisco Copello. Italia, 1991. Fotografía: Giuliana Traverso.

PRESENTACIÓN

El interés que despiertan las prácticas de performance en nuestro campo artístico es cada vez mayor. A los artistas de trayectoria, se han venido sumando un buen número de nuevos cultores, muchos de ellos formados en talleres o work-shop, realizados por sus pares. A este fenómeno se agrega la importante cantidad de eventos gestionados por los propios artistas que han congregado no solo a representantes de nuestro país, sino que han permitido conocer una enorme red de performistas en el mundo entero. Eventos como Deformes o Perfopuerto y las diversas Bienales de Performance realizadas en nuestro país son índice claro de este interés.

¿Por qué esta emergencia de la performance como práctica artística? La respuesta a esta interrogante puede ser muy variada, desde la urgencia de responder a la saturación de imágenes blandas y estereotipadas con las cuales nos adormecen los medios de masa hasta un modo de crítica radical a los circuitos de circulación e inscripción mercantil de la obra propios de nuestro tiempo. Tal vez las motivaciones del presente no coincidan con las que tuvieron algunos artistas a finales de los 70 para recurrir a este soporte de expresión, como fue el caso de Francisco Coppello, Carlos Leppe o la agrupación “Yeguas del Apocalipsis”. Sea como fuere, esta práctica tiene en Chile una historia sin la cual es difícil comprender a cabalidad su presente.

Sin embargo, a esta emergencia de la acción no le ha seguido siempre una actividad reflexiva de la misma índole. El trabajo de análisis que teóricos como Nelly Richard o Justo Pastor Mellado respecto a la escena de los 80, no tuvo continuidad, y hoy la teoría que aborda estos problemas es una producción fragmentaria y dispersa. Esto no ha permitido constituir un campo académico permanente que la recoja con seriedad y contribuir así al desarrollo de una crítica especializada.

Este contexto hizo pertinente la realización de un seminario que intentaba dar cuenta de esta historia o que a lo menos lograra abordar el hecho desde distintas perspectivas para así presentar, situar y difundir, en el seminario y ésta publicación el actual panorama de las artes de performance en nuestro país y que esta iniciativa vaya en dirección de producir un campo teórico definido que acoja y articule la compleja amplitud de sus manifestaciones.

Este libro recoge la edición de las ponencias realizadas en el seminario “La performance en Chile 30 años” organizado conjuntamente por Extensión y Publicaciones del Departamento de Artes Visuales y el Centro de Investigación y Documentación Teatral de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en junio de 2009.

Agradecemos además el aporte desinteresado de todos quienes desde las distintas mesas de discusión que conformaron este seminario aportaron con su trabajo y experiencia, colaborando así con nuestra misión de generar, integrar y comunicar distintas formas de conocimiento en nuestro país.

Los editores.

Departamento de Artes Visuales
y Centro de Investigación y Documentación Teatral
de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.



Registro de performance *El Cría Cuervos*, Gonzalo Rabanal. Museo de Arte Contemporáneo MAC, 1999. Fotografía: Jorge Aceituno.

¿QUÉ RELATA UNA PERFORMANCE? LÍMITES Y TENSIONES ENTRE CUERPO, VIDEO, PERFORMANCE

Mauricio Barría Jara

Cuando una persona común se pone frente a la ejecución de una performance la pregunta que suele surgir es ¿de qué se trata todo eso? ¿Cómo se descifra un evento como ese, hasta qué punto me es disponible la llave maestra con la cual se abre el fondo de su significación? ¿En otras palabras que cuenta una performance? Desde la perspectiva del especialista, se podría argüir que la pregunta esta planteada de forma equívoca, pues sabemos que una performance es esa clase de procedimiento artístico que precisamente ya no intenta contar algo, sino que hacer algo con alguien. De hecho, procedimientos de este tipo son frecuentes hoy en el campo del arte, hace rato que a la obra no se le exige un rendimiento semiótico-comunicacional, o al menos tal exigencia no es la prioritaria al momento de su producción. Sin embargo, lo que aparentemente es claro al interior del campo de los expertos al nivel del receptor normal no lo es necesariamente.

Es corriente, ante este tipo interrogantes, que el artista se parapete tras la inmunidad que le otorga lo aurático de su actividad, o que recurra al discurso desmitificador, y por momentos cínico, de la indiferenciación entre arte y cultura según el cual una performance no es ni espera ser evaluada como arte. Ambas opciones, son, a mi modo de ver, maneras de evasión del problema, que sintomatizan, por una parte la complejidad, por otra, la banalización de su dificultad.

Una manera de abordar esta complejidad, es no renunciar a definir, pero al mismo tiempo, ampliar el foco de la cuestión rompiendo el confinamiento de una solución binaria. Es lo que hace Jacques Derrida (1994) cuando critica la binariedad en la que estaría fundado el concepto de performativo de Austin, en “Firma, Acontecimiento, Contexto”¹. En este ensayo Derrida plantea que

¹ Derrida, Jacques, “Firma, acontecimiento, contexto” Los márgenes de la filosofía. Madrid: Cátedra, 1994.

no es posible el funcionamiento de un performativo sin admitir un contexto citacional previo. Entonces, ya no se trataría de pensar si hay algo más allá de la representación, sino de pensar los límites de la misma, los que se develarían críticamente como procedimientos históricos y culturalmente determinados. La cuestión deviene en saber qué clase de citacionalidad o iterabilidad es a la que apela un performativo y ya no si lo performativo es igual a “no-representación”². La inflexión derridiana demanda entender los marcos categoriales como dispositivos en constante expansión, lejos de una dialéctica de la superación sintética. Conforme a lo anterior, lo que propongo examinar es la posibilidad de una condición diegética de la performance que permita, no solo volver sobre esta última, sino también, sobre las consecuencias que este cruce pudiera tener sobre la idea misma de relato, a pesar de que la ausencia de narratividad, como señala la teórica teatral Josette Féral (con quien el presente artículo dialogará permanentemente), es una de los caracteres dominantes de la performance ³, importará enfatizar el campo de tensiones que se configura más que el examen analítico de la noción citada. Considero que una manera de hacerlo visible es centrarse sobre la video-performance y en la política del cuerpo que esta práctica artística formularía, o la política que de esta práctica se desprendería, en el supuesto que lo que pondría en crisis al relato es la emergencia del cuerpo. Para desarrollar el argumento se ha invertido el orden de los factores enunciados en el título, por lo que partiré por el último de los términos señalados.

La Performance

Como se decía más arriba, para nadie es desconocida la complejidad que implica tratar de fijar los alcances de una práctica artística que, en cuanto evento, su objeto es evanescente y su asunto efímero y transitivo. Esto porque, como apunta Josette Féral: “[...] lo que está en juego ya no reside en el valor estético del proyecto realizado, sino en el efecto que produce sobre el público y sobre el *performer* mismo; dicho de otro modo reside esencialmente en la manera en que la obra se integra con la vida. Contra la obra de museo, la performance ha elegido la confrontación con el público...”⁴.

² DOp. Cit. p. 368

³ Féral, Josette, « Performance et théâtralité: le sujet démystifié » en *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Ville de la Salle, Québec: Editions Hurtubise HMH limitée, 1985 : p. 138

⁴ Féral, Josette, “La performance y los “media”: la utilización de la imagen”, en *Estudios sobre performance*, Gloria Picazo ed, Junta de Andalucía, 1993: p. 204

De ahí su radical inmediatez. Un trabajo con la intensidad y el flujo energético que la acción es capaz de suscitar, tanto en el *performer* como en el público que asiste. La performance no ofrece un sentido determinado, no trabaja entonces sobre la referencia del signo (semiótica), sino más bien sobre el nivel de ostensibilidad de una experiencia que la ejecución de una acción en vivo logra generar en ese momento determinado. Una puesta en escena de la vulnerabilidad del ejecutante tanto como de los mecanismos de percepción (y recepción) de los asistentes.⁵ De ahí también su supuesta irrepetibilidad y su resistencia a cualquier forma de reproducción.⁶ Precisamente al poner en obra tales condiciones la performance se constituye en el acontecer de un plexo problemático en la que confluyen la diversidad de formas artísticas tradicionales: desde las artes visuales hasta las artes escénicas y que devuelve a estas disciplinas matrices, interrogantes antes que respuestas. Campo indeterminado, en permanente desterritorialización, en el que acontecería el develamiento radical del simulacro que comporta toda construcción artística y cultural. Este último rasgo es lo, a partir de los trabajos de Víctor Turner⁷, ha venido a denominarse estado liminal o umbral, categoría que hoy ingresa de pleno al análisis estético de las artes escénicas.⁸ El concepto de liminalidad, básicamente apunta a una suerte de estado de suspensión de la identidad cultural de un individuo durante los ritos de pasaje. Estado intersticial en el que el sujeto ha sido desclasificado de su antigua condición y aun no clasificado en la nueva. Durante este intervalo estructural, los neófitos despajados de sus posiciones y status sociales conforman un grupo de iguales, que Turner denominará *communitas*. Esta suspensión estructural de alguna manera derrama a la totalidad de la comunidad, de modo que en los períodos liminales suelen tener lugar importantes reuniones en las que emergen los conflictos latentes de la colectividad y se buscan medios de solución. La *communitas*, sería una especie de evento autoreflexivo de la comunidad. En sus escritos de los 70 y 80 Turner llamará a estos procedimientos “dramas sociales”, concepto posteriormente retomado por Richard Schechner⁹. Por consiguiente, para ambos autores la ritualidad se define por una condición transformatoria

⁵ Féral (1993)

⁶ Phelan, Peggy, “Unmarked”. The politics of performance, London, Routledge, 1993.

⁷ Turner, Victor, El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Madrid: Taurus Ediciones, 1988

⁸ Véase por ejemplo: Fischer-Lichte, Erika, “Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung”. En Küpper, Joachim/Menke, Christoph. 2003. Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. También, Dieguez, Ileana, Escenarios liminales, Buenos Aires, Atuel, 2007

⁹ Schechner, Richard, Performance. Teoría y prácticas interculturales, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000

de la estructura social, dado que al generar este intersticio transestructural, esta suspensión transitoria de la identidad cultural y sus representaciones sociales, se revelan los mecanismos que las configuran y sus políticas de reificación. En otras palabras hay un desaparecimiento momentáneo del simulacro en el que se exhibe su ser simulación. Mirada de esta forma, la performance, vendría a ser un dispositivo de producción de liminalidad.

Lo que pareciera quedar en claro con estas distinciones es que la *performance* no podría pretender convertirse en un objeto, en una disciplina o en un campo fijo de trabajo, sin que su peculiaridad transitiva no sufriera una traición. Parece ser lo propio de la *performance*, en tanto, actividad, práctica o proceso, uno tal que consiste en esta constante dislocación de su identidad a través del agotamiento de sus recursos. No obstante, a pesar de la variedad de trabajos y la diversidad de exponentes, es posible acotar un puñado de características que nos permiten configurar una fisonomía provisional de la performance como *práctica artística*.

Lo primero que llama la atención, es que la mayoría de sus exponentes no proviene del ámbito de la performance originalmente, sino que se han desplazado desde otras disciplinas. Sea por motivos de recursos económicos, sea por la urgencia de dar cuenta de la contingencia o sea por el desarrollo de problemas formales. Esto nos indica que la performance es, por sobre todo, un tipo de desplazamiento, más bien un problema que un formato, o en otras palabras, son los *problemas* los que llevan a un determinado artista a recurrir a este soporte. La performance en tanto desplazamiento no podría constituir un género y su riesgo radicaría precisamente en esta institucionalización.

Lo segundo, que es evidente desde hace tiempo que la performance comparte un nexo filial con el arte conceptual, en tanto pone su énfasis en la actividad artística antes que en la manufactura. Lo que interesa a la performance es el proceso, la exploración y la investigación antes que el objeto. En este sentido se entiende que Féral considere a la Performance como una *teorización* de la percepción en la que se develan las estrategias perceptivas que determinan la relación entre el accionista y el público: “El *performer* se interroga sobre los mecanismos de percepción de su público, buscando a la vez ponerlos en juego en su espontaneidad (...) e intenta poner en marcha nuevas estrategias de percepción que no autoriza la cotidianidad de la realidad.”¹⁰ Es decir, interroga

¹⁰Féral (1993), p. 213

por los límites sensoriales del propio ejecutante, a la vez que interroga por los límites de la recepción de los asistentes. Según Féral, es esta característica la que otorga independencia a la performance de toda otra forma escénica o teatral y su autonomía como visualidad, y es la que autoriza el uso de soportes mediáticos. Es acerca esta tesis sobre la que quisiera insistir más adelante, en la relación con el uso del video en la Performance.

En tercer lugar, la performance define al cuerpo como soporte preferencial, entendiendo a este cuerpo como materia y acción, más específicamente, *la performance pone en juego una política del cuerpo y no una reflexión sobre el cuerpo*. Es decir trabaja en el desmontaje de las políticas de representación de lo corporal alteradas a través de la exposición material del mismo. Esta materialidad, sin embargo, no debiera entenderse como la mera fisicalidad de un cuerpo, su carne, o su nervio, es a mi modo de ver, su conversión a tiempo lo que la constituye. En efecto, la performance es un arte de acción cuyo aspecto central es el trabajo de omisión, o más bien, el no-trabajo con el tiempo. Lo que se podría expresar como un *dejar suceder*. Acción que se dilata en el tiempo y por efecto de tal dilatación tenemos la impresión de no representacionalidad. Y digo “dilata” y no “despliega”, pues la idea de desplegarse implica ya figura, por ejemplo como *ritmo*. Este énfasis en la dimensión temporal ya fue notado en los sesenta por Susan Sontag a propósito del Happenings: “Otro aspecto sorprendente de los happenings es su tratamiento del tiempo. La duración de un happening es imprevisible (...) La imprevisibilidad de duración y de contenido de cada happening diferente es esencial a su eficacia. Ello es así, porque el happening no tiene trama ni argumento, y, por ende, ningún elemento de suspense (...) El hapening opera mediante una red asimétrica de sorpresas, sin culminación, ni consumación.”¹¹

Lo interesante en este caso es la apelación a una cierta eficacia y el reconocimiento de una secuencialidad, aunque “a-lógica” o imprevisible como la de los sueños, no del todo fortuita, pues:

“[...] no es cierto (como suponen algunos asistentes a los happenings) que los happenings sean improvisados en el lugar. [...] Gran parte de lo que ocurre en la representación ha sido elaborado y coreografiado en ensayo por los mismos actores [...]”¹²

¹¹ Sontag, Susan, “Los happenings: un arte de yuxtaposición radical”, en *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008. p. 34

¹² op.cit. 341

Si bien es cierto, esta suerte de partitura que comporta un happenings, tal como la describe Sontag, puede distanciarse enormemente de algunos procedimientos, por ejemplo, del accionismo del 70 en términos de su calidad de ensayable, no es menos cierto, que toda performance comporta un diagrama para su realización, y de parte del accionista una disciplina corporal que permita soportar a lo que va a exponer su cuerpo. En esta misma línea, incluso con anterioridad, Michael Kirby, definía al happenings como un tipo de teatralidad sin matriz narrativa y personajes. Tomando como referencia las puestas en escena de John Cage, quien suprime la estructura composicional reemplazándola por la duración¹³. No obstante, la duración, en el caso del happenings, si bien no se articula desde la peripecia y la eficacia dramática, lo hace desde una serie compartimental¹⁴. Así mismo Féral (1985), define este curso serial como una suerte de flujo de fragmentos de significantes que se van yuxtaponiendo en el curso de la acción, sin nunca constituir una estructura codificada determinada y continua, que es lo que ella entenderá como narratividad. La performance no es pues narrativa, en cuanto no sucede con un plan previamente fijado, en función de un efecto previamente determinado como lo haría el teatro, no obstante “aparece así como una máquina que funciona con significantes dispuestos en serie”¹⁵, que se asemejan a una infra-teatralidad: “La multiplicidad de estructuras simultáneas ([...] qué se ve en obra en la performance) parece reducirse, de hecho, a una infra-teatralidad sin autor, sin actor y sin escenógrafo”¹⁶. Esta sustracción que distingue a la performance es aplicable, por sobre todo a la estructura que define el relato dramático, siempre que entendamos esto último no solo como el soporte ficcional de la intriga, sino como un entramado de acciones, en que acción es más un significante que la denotación de un quehacer. Lo dramático en el teatro se armaría desde una lógica de la eficacia que Aristóteles llamó efecto. La secuencia del entramado es un acontecer propiamente temporal, es decir, se organiza desde una cierta economía temporal, lo que Sontag denomina *suspense* o Kirby matriz narrativa y Féral plantea en la metáfora de la máquina de significantes en serie. De esto resulta que la performance es un dispositivo construido que ejecuta el límite de su eficacia, y por ello juega en el umbral del simulacro, dentro y fuera, a la vez, en lo que reside su fuerza. Es este, desde mi punto de vista lo que

¹³ Kirby, Michael, “El nuevo teatro”, en *Estética y arte de vanguardia*, Buenos Aires, Pleamar, 1976 p. 66

¹⁴ Id. 67

¹⁵ Féral, (1985) p. 137

¹⁶ Id. 137

diferencia la practica de la performance de la teatralidad. Mientras la teatralidad apelaría a un tipo de estructura de eficacia del tiempo, con diferentes niveles de complejidad, la performance sería un *trabajo sobre la omisión del tiempo (un tratamiento del tiempo)*, entonces sobre la borradura de los ritmos, sobre el fin del relato (y no solo la narratividad), en lo que emerge la pura densidad de la duración.

El video

De alguna manera el video-arte sugiere un problema similar a la de la Performance, en cuanto su emergencia también ocurre como un desplazamiento, esta vez del desarrollo de la técnicas de producción y comunicación en una sociedad de la información telemática. De ahí su procedencia, de ahí su reserva crítica: “(...) el videoarte adquirió relevancia artística a base de usar los instrumentos de generación de imagen videográfica para subvertir dialécticamente los presupuestos y los procedimientos de la televisión.”¹⁷

La telemática es la forma contemporánea de la técnica – sostiene Oyarzún en “Video y visualidad” – Tesis ampliamente difundida por la sociología contemporánea francesa desde Baudrillard hasta Virilio, “La técnica ha comenzado a dejar de ser el poder sobre las cosas, la dominación sobre la naturaleza (...) para devenir la conversión de la cosa en imagen, en representación, y, de modo recíproco, la reificación de la imagen misma.” (167)¹⁸.

Bajo estas condiciones el video arte aparece reclamado en su operacionalidad artística como un mecanismo que pondría en evidencia el límite entre arte y técnica: “El video-arte suspende - interrumpe, deforma, manipula - el flujo informativo para evidenciar los elemento – visivos - en que consiste ese flujo, las condiciones –ideológicas- de las cuales depende, los efectos - preceptuales y sociales - que predispone.”¹⁹

La resistencia del video arte se cumpliría precisamente en una crítica a la comunicabilidad de la forma, es decir, a la inmediatez, a la transparencia, a la actualidad del mensaje que propone la comunicación telemática de los medios

¹⁷ Van Proyen, Marck, “Video y arte digital”, en *Arte digital y videoarte*, Donald Kuspit (ed.), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006: p. 49

¹⁸ Oyarzún, Pablo, “Video y visualidad”, en *Arte, visualidad e historia*, Santiago, La Blanca Montaña, 2000: p.167

¹⁹ op. cit. 171

masivos. Bajo estos supuestos, continua Oyarzún, es que algunas obras de video arte se proponen trabajan sobre el propio soporte buscando “insistir en la mediación icónica o electrónica, en el gránulo visual, para hacer patente el medio en que operan, para distanciarlo reflexivamente, para separar el medio del mensaje y a un más, el medio del medio.”²⁰ En definitiva el potencial crítico o la reserva crítica del video consiste en la constante elaboración de una política de la visualidad, del develamiento de la eficiencia tecnológica de lo visivo.

Es notable, desde esta perspectiva la coincidencia problemática entre video y performance respecto del cuestionamiento a la comunicación. Solo que en el primer caso para cuestionar el carácter telemático de ésta, en el segundo para probar sus reales posibilidades inter-subjetivas. En el caso del videoarte el borramiento de la materialidad del sujeto focaliza la cuestión al interior de un problema netamente artístico o representacional, en el caso de la performance hacia un asunto sociológico y cultural, es decir, a una crítica de la subjetividad ya no como (o sólo como) imagen del mundo, sino como *bíós*. Las concepciones de subjetividad en uno y otro caso es lo que se pone en juego, es en lo que se asemejan finalmente, pero, a su vez lo que las separa inevitablemente respecto al rol que juega el cuerpo en esta concepción.

¿Hasta qué punto el traspaso de la experiencia a la mediación a través del ojo electrónico de la cámara subvierte (o traiciona) el carácter de acción y de cuerpo matérico de la experiencia en vivo? ¿Es posible todavía ahí hablar de performance? ¿Es posible hablar de video-performance?

Yo diría que sí. Una vez que re-conceptualicemos la política corporal con la cual se entiende la acción preformativa.

Lo que está claro en todo caso que una teoría de la video-performance no puede partir sobre el análisis de los recursos de grabación. Hay que dejar de lado en primer lugar la pretensión de neutralidad que supondría la mirada mediada por el lente, desde ya el supuesto neorrealista que implica la noción de Registro y la idea del efecto del Real-Time o de lo On-live. Pensar desde los recursos de grabación sería como pensar desde esa noción ingenua de la fotografía que propone Barthes (1986) en “El mensaje fotográfico”²¹: como *un analogon perfecto de la realidad*, es decir una representación sin código, una representación paradójicamente sin mediación, sin connotación. Antes cabría

²⁰ Id. 172

²¹ Barthes, Roland, “El mensaje fotográfico” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós Comunicación: 1986, pp. 11-28

pensar en la idea de un inconciente óptico operacionalizado digitalmente que haría suceder (o colocaría ante los ojos) el acontecer aurático del cuerpo.

Para Josssette Féral, en tanto la performance se entiende como una teorización de la percepción el uso de medios audiovisuales y sonoros se hace indispensable, en tanto, actúan como catalizadores que permiten los cambios de percepción que deben producirse:

“Los diferentes “media” (teleobjetivos, aparatos de foto, cámaras, pantallas de video, televisión) actúan aquí sobre el cuerpo y el espacio, como microscopios destinados a agrandar lo infinitamente pequeño, a reducir lo infinitamente grande y a focalizar la atención del público sobre espacios físicos restringidos arbitrariamente, recortados por el deseo del *performer* que los transforma en espacios imaginarios, zona de paso de sus flujos y de sus fantasmas personales. Es la puesta en evidencia del cuerpo parcelado, fragmentado, y sin embargo uno, un cuerpo percibido y ofrecido como lugar de deseo, lugar de desplazamiento y de fluctuaciones, un cuerpo que la performance inscribe en el centro de su arte bajo todas sus formas”.²²

El cuerpo

Pero la cuestión es aquí: ¿hasta qué punto la manipulación de estos recursos no hace ingresar a la Performance en una economía del relato, entonces de la representación? Recorte sobre el cuerpo, amplificación, determinación de (o fijación) de punto de vista, ritmos, en fin edición. De alguna manera en el video no puede suceder el tiempo como tiempo cotidiano, al funcionar el medio como distanciamiento, inmediatamente me arroja del cotidiano a la construcción interiorizada de una realidad (como sueños dice Féral).²³ El video produce distanciamiento porque al igual que en la epicidad brechtiana, se organiza el tiempo, y donde hay organización temporal hay una técnica temporal. El video-arte, en cambio, puede abandonar lo narrativo cuando devela lo puramente visivo o pictórico, cuando pone en juego a la mirada que construye el encuadre, instalándose en una lógica de la sensación claramente fuera de una matriz escénica²⁴. Pero en tanto registro, amplificación o apoyo de UNA acción que

²² Féral, (1993) p. 215

²³ Id. 215

²⁴ Sobre la construcción visual como máquina escénica, véase Pradier, J-M, “Artes de la vida y ciencias de lo vivo”, Revista Conjunto 123 (2001) pp 15-28. De esto se despende una cuestión capital para comprender la performance como alteración del encuadre escénico sobre el que se ha fundado la noción de imagen y representación moderna. Véase también Fried, Michael, El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna, Madrid: Visor, 2000

está ocurriendo, la pantalla comienza a contar porque pone en evidencia no la construcción de una mirada, sino la urgencia de una composición. La focalización de puntos de vista, de perspectivas propuestas por un autor. El encuadre de la filmación coincide así con el recorte geométrico del rectángulo escénico.

Pero esto es apenas lo más evidente. Lo central a mi modo de ver es la operación sobre el tiempo que tensionaría el videoperformance.

En un ya clásico ensayo sobre el arte conceptual Michael Fried²⁵ se propuso realizar una crítica definitiva sobre esta nueva tendencia del arte. Lo curioso de esta crítica es que apela precisamente a la teatralidad que comprendería la obra conceptualista o literalista como la llama él en función de una operación sobre el tiempo. Para este crítico formalista en la obra conceptualista se pierde lo que hace de la obra artística un objeto autónomo y total, cerrado sobre sí, para dar paso a un tipo de objetualidad más bien relacional e inacabada que supone la presencia de un público para que se constituya. A esto denomina objeto en *situación*. La idea de la situación apela por una parte a la no neutralidad del emplazamiento concreto de la obra, obras que se adaptan, que mutan según el lugar en el que se exponen, pero por otra parte, a una cierta exigencia de parte del espectador de un tiempo de contemplación. Mientras la obra de arte objetual da cuenta de su objetualidad (o de su carácter de obra de arte) con independencia del público y por tanto con independencia de cualquier contexto fuera de ella, la obra literalista implica un enfrentamiento con el espectador²⁶. A este situacionismo del objeto Fried denomina teatralidad. Y las expresiones virulentas contra ello no se dejan esperar: *“La distinción crucial que propongo es la de la obra que es, fundamentalmente teatral, y la obra que no lo es”*, *“Y es en aras del teatro (...) por lo que la ideología literalista rechaza tanto la pintura modernista como (...) la escultura modernista.”*, *“El éxito y hasta la supervivencia de las artes han llegado a depender, cada vez más, de su habilidad para vencer el teatro.”*, *“El arte degenera cuando adquiere la condición de teatro”*.²⁷ Pero ¿qué es, más allá de la exigencia de auditorio, lo que teatraliza la obra conceptual? Es que en este tipo de trabajo se devela la experiencia estética como experiencia de duración:

²⁵ Fried, Michael, “Arte y Objetualidad” en *Arte y Objetualidad*, Madrid, Visor, 2006 pp. 173-194

²⁶ Id. 180

²⁷ Id. 182 ss.

“La preocupación literalista por el tiempo –de forma más precisa, con la duración *de la experiencia*– es, a mi entender, paradigmáticamente teatral, como si el teatro enfrentase al espectador, y por lo tanto, lo aislase, no ya con la infinitud de la objetualidad, sino con la del tiempo; o como si la sensación que el teatro proporcionase, en el fondo, fuera la sensación de temporalidad, del *tiempo* que viene y que va, *simultáneamente avanzando y retrocediendo*, como si fuese aprehendido desde una perspectiva infinita... Esta preocupación marca una profunda diferencia entre la obra literalista y la pintura y la escultura modernistas. Es como si la experiencia que pudiera tener uno de esas últimas *no tuviera duración* –y no porque uno percibiese un cuadro de Noland U Olinski, o una escultura de David Smith o de Caro como si estuvieran fuera del tiempo, sino porque *en cada momento, la propia obra e pone de manifiesto en su totalidad*–.”²⁸

Es esta persistencia en/del tiempo lo que constituye también a la performance. Contrariamente a lo que presupone Sontag, que tal omisión constituiría una especie de liberación del tiempo, precisamente esta persistencia como una *omisión trabajada*, suspensión premeditada de la matriz narrativa, o si se quiere, más precisamente, de la estructura de eficacia del drama convencional, al focalizarse sobre la experiencia del cuerpo, devela a este cuerpo como pura duración o finitud energética. No es la secuencia o compartimentos de acciones lo fungible: más allá de una crítica al concepto de obra, que es un lugar desde donde piensa Sontag, lo que es determinante aquí, a mi modo de entender, es el cuerpo del performer. *El cuerpo es el que dura*, en tanto, entra en un juego de resistencia contra su propio despliegue material, su propia espacialización orgánica. El cuerpo se debate con el espacio y en ello acontece como duración. Pero lo que decimos sobre el cuerpo del *performer*, vale también para lo cuerpo del que mira. El tiempo deja de ser una percepción subjetiva para comenzar a pesar sobre la acción y sobre la contemplación de esta acción. Lo paradójico sorprendente es que este cuestionamiento a la eficacia del relato no logra producir su aniquilamiento, por el contrario hace ostensible su urgencia. Fenomenológicamente el receptor está en permanente situación de constituir un orden posible²⁹. Es en ese ámbito de lo aleatorio en el que la performance encuentra su mejor rendimiento crítico.

²⁸ Id. 192

²⁹ Y no pensamos aquí desde una lógica comunicacional. Como lo decíamos al comienzo, la performance y lo performativo, viene a poner en crisis el enfoque semiótico de lo comunicacional del arte, al alterar, primero, el carácter textual y artefactual de la cultura, y la lógica de eficiencia cibernética del proceso de transmisión de la información sobre el que este modelo cultural se amparaba.

Así como no es posible el fin de la representación (Derrida ³⁰), la performance como actividad no viene a clausurar algo, sino a producir zonas umbrales en las que la representación o el relato se tensiona al límite o se suspenden transitoriamente. Resulta clarificador pensar la performatividad como flujo de intensidades energéticas, en las que, no existiendo matrices de eficacia no hay catarsis o descarga pulsional. Sin embargo, ello no implica que el espectador de la acción no sienta que algo sucede ante sí, o mejor dicho sucede CON él. La idea de flujo de intensidades sin descarga, nos insta a pensar en una lógica del deseo, y a la performance como un dispositivo pulsional (Lyotard ³¹).

Pero si el desear implica la remisión a una ausencia, a diferencia del teatro convencional, en el que se introduce un sustituto de la presencia como ficción, la performance operaría en el diferimiento infinito de la presencia, entonces producción de ausencia, producción del deseo o más claramente del desear. La oquedad de esta relación sin descarga define al cuerpo del *performer* como acontecimiento/lugar del límite y de la urgencia del relato. Es sobre el cuerpo, ahora del *performer* y el del espectador sobre el que cae el peso de la ausencia, como imperativo de relato, de memoria. La memoria se corporaliza, como herida o huella perenne. La memoria deja de ser representación, para transformarse en producción performativa. En este sentido, la observación de Sontag acerca del carácter siempre presente de la performance es inquietante: “Al faltarles una trama y un discurso racional continuado, no tienen pasado” ³². Pero, esta sustracción diegética que la hace estar siempre en el tiempo presente, es paradójica, pues lo es del *presente de una duración*. La performance, no es pues una solución a un problema soluble, es la ocurrencia de una tensión irreconciliable en la que se constituye como en un “punto de ebullición” la subjetividad, escindida entre el *suced*er de la instantaneidad y la imperiosa *producción* de memoria y promesa, es decir, de historia.

Por ello, desde el lugar del cuerpo el uso de tecnología aparece más interesante. Es desde este lugar, donde es posible comprender a cabalidad la propuesta de Féral, y menos desde una confrontación con la teoría de la visualidad. El artista trabaja su cuerpo en la performance, tanto como la propia performance trabaja el cuerpo del performer. En este flujo energético se juega la disolución del sujeto

³⁰ Derrida, Jacques “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989: pp.318-343

³¹ Lyotard, Jean-Francois, *Dispositivos pulsionales*. Madrid, Fundamentos, 1981

³² Sontag, 340

en la alteridad. Ahora bien, en palabras de Féral, esta disolución toma un carácter crucial o bien en la exposición del cuerpo vulnerable (performance de los 70) a través de un trabajo de resistencia física con el dolor o la condiciones materiales en la que se instala al cuerpo, o bien en el recurso a la imagen videal la cual funcionaría como alteridad. Ahora la imagen videal produce esta alteridad al exacerbar el cuerpo del performer, a través de recursos de amplificación. La imagen videal pone en primer plano aquello que de una percepción cotidiana escapa, pasa desapercibido o no constituye punto de interés, por tratar de conformar la unidad de sentido de la imagen. La fragmentación del sujeto en la alteridad de la imagen electrónica expone a su vez, al sujeto de la contemplación, es decir, si pensamos que la amplificación evidencia el tiempo-del-cuerpo en la acción, esta misma exposición trabaja el cuerpo del espectador como tiempo-de-contemplación. El uso de recursos mediáticos devuelve al público a su propia situación de espectador en acción, de sujeto cuerpo que resiste el embate pulsional propuesto por el performer. La imagen medial, de este modo, adquiere lo que podríamos llamar una *función performativa*.

Así pues, un video que produjera el desmontaje de la visualidad, es decir, develara el tiempo de la contemplación, lo que podríamos llamar el cuerpo de la visualidad sería un video en una función performativa. Y acaso la video-performance sería la realización de esta operación.

Intermitencias del relato

Ejemplo de lo anterior son un par de performance de Gonzalo Rabanal de comienzo de los 2000 en los que problematiza la relación filial padre-hijo. En *Mal decir la letra* presentada en el marco de la V Bienal de Videos y Artes Electrónicas (MAC 2001)³³, Rabanal pone en tensión un tríptico de soportes mediales: instalación, performance y video, para exponer la trama signifiante: padre-cuerpo-educación. Con ello busca mostrar el vínculo filial como metáfora operante del disciplinamiento que ejercen los procesos educacionales sobre nuestros cuerpos. Pero eso no es lo único, ese es apenas el estrato conceptual de la acción, pues *Mal decir la letra* esta dentro de una serie de performance en

³³ Sobre esta obra véase el catálogo *Mal decir la letra* de Gonzalo Rabanal, con textos de Mauricio Barría, Sergio Rojas y Mauricio Bravo. Santiago 2001.

las que Rabanal tematiza su propia biografía, de manera de “saldar cuentas” con aquel que, según el psicoanálisis clásico, se consigna objeto de la deuda: el Padre. En este caso, el imperativo freudiano del parricidio y la culpa son desarmados al exhibir la fragilidad sobre la que se sustenta el poder filio-patriarcal. Las identidades y roles auto-afirmativos sucumben ante la imposición concreta de la norma sobre el cuerpo, la norma reforma y deforma el cuerpo, tatuándolo para siempre. El cuerpo se trasvierte así, en soporte de la huella de la fragilidad de la propia ley, la que, apenas un momento antes, intentaba a través de la violencia formadora someter al primero.

La acción comienza con el ingreso de Santos Rubio, conocido payador de Pirque - ciego de nacimiento – quien toma asiento en un extremo frente a frente al padre de Rabanal, un hombre de campo semi-analfabeto. Entonces, mientras el cantor ejecuta sus décimas, el padre inicia la lectura de una de las lecciones del un atávico silabario. Apretado como en un pupitre, su lengua trastabilla y una cámara o dos sin piedad graban su ejecución imperfecta. El balbuceo avergonzado se amplifica por obra de las seis pantallas que circundan el espacio de la performance. Los planos en movimiento devienen encuadres policíacos de modo que los que observamos nos transformamos en vigilantes del error, en evaluadores de una suerte de fragilidad. Mientras esto sucede el cantor prosigue con sus décimas sin detenerse. Ahí están los dos hombres de campo uno ciego de vista el otro ciego de habla

- no obstante ambos algo tienen que decir -

Canto a lo divino y canto a lo humano.

Ahora es el turno del hijo. El hijo toma el lugar del padre como “ha de esperarse siempre”; el hijo cuyo seudónimo Rabanal remeda el segundo apellido del padre: la madre de su padre, su abuela. Es el hijo ahora quien rinde examen ante sus propios hijos (los nietos). Reiteración de esta escena primigenia. Se da inicio a la lectura trémula del hijo y mientras sucede, sus hijos (los nietos) desarrollan dos acciones: la primera consiste en intentar picar los dedos de Rabanal expuestos sobre el pupitre con la punta afilada de lápices grafitos emulando el símil que hacen los vaqueros o piratas con sus navajas. Los dedos son constantemente heridos, pero los hijos no dejan de punzar. A continuación, vendan sus brazos y

manos para injertarle entre los lienzos plumillas como prótesis de dedos. Rabanal es conducido por ellos quienes manipularán sus brazos vendados haciéndole escribir una frase sobre unos paneles clavados al muro del lugar. La escritura temblorosa del inepto, así como el balbuceo del habla, al final la impericia como imágenes de la ceguera. Vendar los brazos como vendar los ojos: simulacro de ceguera que comparece ante la auténtica ceguera del payador. Juego de hombres.



Registro de performance *Mal decir la letra*, Gonzalo Rabanal, Museo de Arte Contemporáneo MAC, 2000. Fotografía: Fernando Mendoza.

Simulacro, que sin embargo indica la fragilidad esencial del patriarcado y la banalidad de su representación. He aquí un ejercicio de la memoria, el relato de los límites del poder, la crudeza de reatar las imágenes diseminadas por fuerza de esa misma ley que nos impele a recordar de una cierta manera. No es posible ver directamente el desarrollo de la escena. Una cantidad de espaldas expectantes cubren el *en vivo*. Por momentos uno no quisiera ver, sin embargo se ve demasiado, porque esos lentes graban y multiplican ubicuamente la acción. Somos cómplices del martirio, en tanto a cada cual su padre en panóptico. A cada cual su culpa parricida.

En este trabajo el video amplifica la acción, pero en esa misma acción de captura de alguna manera devela su propia precariedad como medio de registro. La grabación hecha por su propios hijos que se proyecta en tiempo real sobre esas pantallas participan del estremecimiento del resto de los participantes, como si de alguna manera quisieran no mirar, el ojo electrónico: ojos sin deseo, parpadea, ante la eventualidad, por ejemplo, que uno de esos lápices rompa los dedos del padre. El ojo electrónico, sin embargo, es implacable, por lo que el temblor necesariamente se desplaza al cuerpo del que graba quien es el que realmente se amplifica en esa proyección, pero esto es posible solo porque todo lo que sucede es entre padres e hijos carnales y no entre roles representacionales, en ello radica la fuerza de esta performance.

En la misma línea, una obra en la que el procedimiento de la grabación en tiempo real se maximaliza: *La sagrada familia* (2001). En este caso los convocados a presenciar la acción son invitados a pasar al interior de la sala de proyección del Cine Arte Alameda. Siguiendo la rutina de quien va a ver una película, cada cual de los asistentes ocupa su sitio en su respectiva butaca, protegido de cualquier contacto corporal y visual. Las luces se apagan y comenzamos a ver magnificada por la pantalla una acción que está ocurriendo en el foyer del cine. Rabanal, nuevamente junto a sus hijos y a su ex-esposa. La acción consiste en faenar seis cadáveres de conejos encatrados a un modulo de madera pintada con pintura martillada color verde, costureados con alambre. El tétrico ritual de trozamiento en el que se utiliza una galleta de desbaste para metal es acompañado por la lectura de un cuestionario que realiza Rabanal a su ex-esposa en forma de V

ó F sobre las causas de su reciente separación como pareja. Las respuestas son permanentemente manipuladas por el interrogador de modo de hacer aparecer al hombre como víctima, lo que generaría de parte del auditorio una reacción contraria ante la flagrante manipulación. Mientras sucede el interrogatorio la hija menor con vestuario gótico (17 años) da vueltas en patines alrededor de la pareja. Los dos hijos mayores con accesorios y vestuario punk (20 y 21 años) se retiran de la sala al cabo de la primera y segunda respuesta. Los tres hijos salen de la acción quedando solo la pareja. Una vez trozados los seis conejos se da por terminada la acción.

La performance se enmarca en la serie de trabajos autobiográficos que Rabanal desarrolló en esa época en los que, como el anterior, se trataba de “saldar deudas”. En esta oportunidad lo que se buscaba, tal cual lo indica el propio Rabanal ³⁴ era tensionar paródicamente su propia ruptura matrimonial sobre-exponiendo a través de una performance la intimidad del rompimiento, el duelo y el drama familiar consiguiente. El carácter paródico se extendía al procedimiento performativo mismo, en cuanto ponía en tensión la acción con su registro exhibido ante el público como un gran plano secuencia. En este caso es el dispositivo narrativo-fílmico el que altera la acción viva, desarticulando el espesor de lo presencial para transformarlo en simulacro. El drama familiar convertido en el melodrama de un reconocible concurso de parejas televisivo para manifestar el carácter de acto fallido de toda historia sentimental, fracaso que se replica a la propia performance en tanto dispositivo artístico: “Todos estos elementos – señala Rabanal - y muchos otros, conjugaron un momento de morbo, de diálogos parodiantes y trágicos con un final facturado como guión, como es el amor por la performance.”

Crítica a la performance como expectativa de intensidad. Sin embargo, el efecto de mediatización al que es sometida la contemplación de la acción no sólo lograba interrumpir la expectativa de una audiencia que había sido invitada a presenciar una acción en vivo y lo que ello significa, también atentaba contra la posibilidad de articular una historia, más bien dicho, la imposibilidad de producir el relato serio de las cosas, en definitiva, le enrostraba al público que todo relato no es sino parodia de sí mismo, una fútil impostura.

³⁴ Entrevista realizada a Gonzalo Rabanal a través de e-mail con fecha 29-07-2010 y 11-08-2010 por el autor del texto.



*Cuerpo Correccional, registro del trabajo
performático Copiar el Edén, Carlos Leppe, 1980.*

EL CUERPO PERFORMÁTICO DE LOS AÑOS 80.

Eugenia Brito

La escena artística de los años 80 tuvo el desafío histórico de buscar los signos de contestación y de búsqueda de sentido para la crisis histórica que significó el golpe de estado de 1973, en Chile. Se trató no sólo de generar el testimonio o la alegoría de la crisis de la modernidad tardía tanto en nuestro país como en América Latina, sino también de nombrar la crisis y su profundo malestar. Lo que significó un quiebre sintáctico, el desalojo semántico de la utopía según la cual el arte y la literatura tenían incidencia en las sociedades latinoamericanas. Más aún, expresaban un deseo de reforma profunda en el imaginario y en la conciencia social; unida desde los años 60 y 70 a lo popular, buscando cómo poder encontrar no sólo el lector o el espectador, sino de unir al hombre de la calle a la experiencia de arte.

Lo que ocurrió, en los años 80, fue en otra dirección y el sacrificio de la utopía exigió crímenes violentos e inusitados, a la par, que hizo caer el concepto de desarrollo, que iba unido al de democracia y participación cultural de todos los sectores sociales. Lo reemplazó por la llamada modernización que consistió en la incorporación de lo tecnológico y por la economía de mercado, de carácter globalizante. Ello significó la derechización de la política y con ella, también de la estética. Los mundos artísticos que esta derecha puso en primer plano fueron decorativos, ornamentales y sobre todo tendieron a encerrar el arte sobre sus propios materiales, impidiendo su “contaminación” con la calle, con la coyuntura sociopolítica del momento o los momentos.

El gran tema de la constitución psíquica, social y política de una subjetividad local protagonista de su historia se postergaba una vez más, en un país fisurado por las crisis de poder, el fuerte impacto del neoliberalismo, la economía convulsa por los Chicago Boys, las maquinarias del horror y de violencia, la disolución del concepto republicano de “estado” para llegar a una entelequia manipulada por la CNI y la interrupción de un desarrollo comunitario para pasar al relato

alienante de la unión antojadiza de Chile como laboratorio tercermundista del neo-liberalismo, debido al afán y la codicia de la derecha chilena, que llegó a cambiar la constitución para poder facilitar la expansión del neoliberalismo, sistema que sirvió para enriquecer a los grupos de poder así como, efecto de la comunicación de masas y de las estrategias de propaganda, mantener cautivas a las capas medias, a la par que la droga y el narcotráfico sirvieron para sumir a los grupos populares en la inercia política, sin dinero para el consumo, perdiendo su discurso y su capacidad de generar una contestación política, lo que Gayatri Spivak denomina “insurgencias”.¹ La droga desgastó su potencial social y político y los convirtió en el chivo expiatorio del miedo a la “delincuencia”, con lo cual se las aisló, enfermó y controló, en un fascismo sin precedentes.

De esta manera, cerca de los 90 y durante toda esa década, la sociedad quebrantada chilena pasó a ser otra cosa: un espejo intachable del Mercado, para constituir de modo ejemplar una “verdad” sin las cicatrices y saltos del pasado para presentar su fachada límpida al escaparate comprador del Primer Mundo. Por otro lado, en este escenario convulso, se destacaron sólo unas pocas individualidades tanto en el campo del arte, como en la literatura, luchando solitarias por inscribir su nombre en el teatro comprador del Primer Mundo, a través de diferentes circuitos culturales, tales como galerías, universidades y aún más, por medio de viajes y contactos personales. El gran Mall y el Supermercado son la vitrina y el espacio en el que el Mercado muestra su descarada apertura al consumo y para ello pone en escena el espectáculo de la mercancía, en el sentido ya explicado por Guy Débord, en Francia en los años 70.²

Hay un pliegue posmoderno que, de manera irónica, rodea el arte de los años 90. La muerte de los macrorelatos sume en cierto desencanto tanto a la literatura como a las artes, lo que explica el halo paródico y desencantado de sus modos de irrupción a la par que el fragmentarismo y la aparente descentralización que, por momentos, inunda la sociedad chilena.

Retornando a los años 80, fue entonces cuándo el arte chileno buscó el cuerpo como teatro de una memoria plural y vertiginosa. Bajo diferentes soportes, el cuerpo como dispositivo vector de una producción de un simbólico otro, diferente del oficialismo, generó poses y máscaras, ocupando en algunos

¹ Spivak, Gayatri. In *Other Worlds*. London. Routledge. 1998.

² Débord. Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Madrid. Revista de Observaciones Filosóficas. (trad. De José Luis Pardo). 1967.

casos, la foto con su ímpetu renovador para mirar la historia, con su seducción “realista”. Tal fue el caso de la poética de Raúl Zurita en su texto *Purgatorio*,³ que impuso su fuerza ruptural como portador de una identidad estética que rompe el binarismo del signo lingüístico para multiplicar las posibilidades del documento fotográfico: su carácter de documento y registro de la cara certificada para comparecer en la civilidad va acompañada del camuflaje. Un significado inesperado se introduce en la leyenda poética que surca el texto: la inversión de la foto masculina con un texto que acompaña un nombre de mujer:

“Me llamo Raquel / estoy en el oficio / desde hace varios años. Me encuentro en la mitad de mi vida. Perdí el camino”.⁴

Qué significa ese nombre allí escrito en ese preciso lugar; qué sentidos mueve ese femenino desplazado allí?. Apelando a la dualidad de la figura de la santa o la prostituta, la mujer en Zurita no es otra que la de la loca periferia chilena, metaforizada en un registro dual: la puta que se va al arte, es decir al mercado en que los significantes deben elegir una cosmética para aparecer, una superficie que los haga atractivos por duales, híbridos, mestizos. Significante también de la revolución de una imagen no solamente domesticada por el sistema sino capaz de alterar sus expectativas estéticas con un signo poético emanado del archivo europeo, por ello, el cuerpo clasificado de la foto, foto del Carnet de Identidad, cuya aparición emerge rodeada de un relato subterráneo: la historia erótica y mística, justo en el momento en que éstas se tocan sobre el cuerpo y la sangre, en el instante en que las apariencias se suman en la irrealidad de una cita culta; la de la historia occidental, pasando por toda la Biblia, (El Cantar de los Cantares; la Edad Media con el impulso de la trova y el ocultamiento del motif religioso bajo el, rostro de la Dama profana; la Madona renacentista que saca sus pechos ante el mundo por primera vez cuando el pintor siente que su tiempo acaba), culminando en el Renacimiento hasta llegar a la Modernidad con Elliot en la Tierra Baldía, en que mujer y profeta se juntan con el soldado derrotado que vuelve a casa, en la II Guerra. Así se nubla la vista del pintor y del poeta, cuando Raúl Zurita los convierte en su material diciendo: “Perdí el camino”.⁵

³ Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Stgo. Eds. Universidad Diego Portales. 2008.

⁴ Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Stgo. Ed. Universidad Diego Portales. 2008. P.7.

⁵ Zurita, Raúl. Op.cit.p.7.

Se pierde el camino cuando éste llega al III Mundo y no hay objetos sagrados ni eróticos que no sean los ya contaminados por el discurso autoritario, y por todo el séquito ideológico que acompañó ese movimiento hasta llegar a vislumbrar el país como mercancía: su exiguo valor lo muestra el saqueo histórico y político que cambió el curso del país como lo verificaron los artistas de los años 80.

Con ellos acaba el esfuerzo de la modernidad por abrir un lenguaje propio para América Latina; es ése con todos sus haberes el que se pierde con ese golpe.

Y con él cae también uno de los sentidos más caros del arte latinoamericano: regenerar el archivo, los mitos y los nombres de este lugar a medio inscribir, con clases desinstaladas y etnias difuminadas que no lograron acceder en todo el s. XX a la cultura letrada y ahora, permanecen en la sombra, en medio de esta globalización como fetiches o fantasmas de un pasado que se niega a permitirles el ingreso cultural al presente.

Dentro de los 80 siempre será importante recordar las grandes performances de Carlos Leppe, que supo como pocos aunar una red de conceptos para unir lo biográfico con lo estético y lo político en una escritura corporal y teatral sin precedentes, en la que al lado de la cita artística, se manifestaba la erótica gay a la par que la crítica social y cultural instalando su arte dentro de una densidad de sentidos irrepetibles en el período y discontinuado por único. Leppe articuló el cuerpo homosexual como la forma del inconsciente latinoamericano, cuando unió Madre y Mercado, al instalarlos a través del televisor; el cuerpo de Leppe se convierte en un teatro que señala lo recortado y lo perdido, cuando trabaja con la memoria evocando los detenidos-desaparecidos. Como nadie, Leppe articuló la modernidad (en su cita a Duchamp) con la cabeza tonsurada en la forma de la estrella como signo de un nuevo arte nacido desde la guerra, dibujando el avance tecnológico como el lugar de un surgimiento acompañado por el saldo de un gran sacrificio. Dio cuerpo a través de su performance a los significantes perdidos y los cruzó alegórica y paródicamente con los logros de una modernidad tardía y enajenada..

Es en ese momento, en que se dibuja el “entre” de dos cadenas de significantes: los del Imperio, en su fase más siniestra, y el Chile, que posibilitó ese ingreso.⁶

Es entonces cuando surge, desde otro ángulo, la América Latina vista por Diamela Eltit, no sólo en *El Beso*, que aparece citado en *Márgenes e Instituciones*

⁶Richard, Nelly: *Márgenes e Instituciones*. Stgo. Ed. Metales Pesados. 2007. Pp.77-87



Registro de la performance *Refundación de la Universidad de Chile*, Las yeguas del apocalipsis, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1989.

de Nelly Richard, sino también a través de su primera novela, *Lumpérica*,⁷ que cruza fronteras entre los géneros y especies del arte.⁸

Mujer es entonces el nombre de la psicosis chilena, como la representó Zurita, como la hace ver Maquieira, *La Tirana*⁹ y finalmente, su entrada triunfal, como cuerpo nacional en los eriazos de Lotty Rosenfeld y en las zonas marginales, los lupanares de Eltit que deja el patio trasero de la mujeres y los homosexuales para habitar la plaza que como espacio del centro se hurta, se retrotrae de la política capitalizadora del neón fascista. (Díaz).

También cabe señalar la exposición de Juan Dávila, en 1979: El Cuerpo en la Pintura; así como el museo de la casa-cuerpo de Juan Luis Martínez, en *La Nueva Novela*, que articula la casa destruida, hecha ruina de Diego Maquieira y el cuerpo agonizante del sujeto poético de Carmen Berenguer en *Bobby Sands desfallece en el muro*.¹⁰

Son los materiales estéticos de las vanguardias expirantes las que se resemantizan aquí y los autores productivizan los materiales de sus prácticas para generar obras densas y plurales como es el caso de Diamela Eltit, quien no sólo hizo suyas las estéticas de Artaud, Bataille, Kafka y Beckett, para producir *Lumpérica* su primera novela, sino también la visualidad de los años 80, particularmente los aportes de la así llamada Escena de Avanzada..

En el caso de Leppe: Marcel Duchamp, y la escritura de Gertrude Stein, en las conocidas performances de “Las Cantatrices” e “Historias de Cuerpos” se dan cita en la memoria del cuerpo como significante que recuerda y actúa, operando bajo la retórica del simulacro, como señala Nelly Richard en *Márgenes e Instituciones*, con él, sino que realizando la desconstrucción irónica y violenta del salvajismo militar en “Reconstitución de Escena”.

Raúl Zurita propone desde el Infierno de Dante y el cuerpo sicótico del Chile dantesco, la lectura en reversa de una historia local en que la figura metafórica de la mancha de la vaca recorta la pulsión materna desmaterializada y anómala del ojo desviado por la psicosis colectiva.¹¹

⁷ Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Stgo., Eds. Del Ornitorrinco. 1983.

⁸ Richard, Nelly. “Las Retóricas del Cuerpo” en *Márgenes e Instituciones*. Stgo. Ed. Metales Pesados .pp. 77-87,

⁹ Maquieira, Diego. *La Tirana*. Stgo. Ed. Universitaria. 1983.

¹⁰ Berenguer, Carmen. *Bobby Sands desfallece en el muro*. En *La Gran hablada*. Stgo. Cuarto Propio 2002 pp.13-37.

¹¹ Zurita, Raúl. op.cit, pp.47-54.

La mujer que emerge en los 80 desde la poesía de Zurita y Muñoz, provoca el efecto de emergencia de las alteridades: es otra que viene a decir revolución, cambio, es la urgencia de una nueva proposición enunciante.

En el caso de la novela de Diamela Eltit, esta nueva mujer cruza la performance desde la visualidad y acercándose a los trabajos de Derrida sobre la escritura y la diferencia se encarga de aparecer en la letra sin renunciar a la escena de su contexto histórico: la plaza, los pálidos, el foco, la carne horadada.¹²

Es desde el arte de los 80 que el cuerpo deviene la última frontera de la ciudad, delimitada como jaula, en estado de toma y de continua vigilancia; es entonces cuando la ciudad es cita performática apenas subrayada en las producciones. El espacio cotidiano se hace significativo de un muro horadado por la intervención militar, mientras que el cuerpo se formula como barricada o zona de contención, contra el que se protesta..

Nunca más existirá un cuerpo tan vigilante al cierre de una historia: en realidad al término de la democracia y la aparición de un estado vigilado. Nunca más la articulación de un país cabrá dentro del imaginario artístico desde una semiotización que permite al significativo un estatuto de libertad virtual, mientras la historia política del país cambia drásticamente de giro.

El cuerpo político desde el que se formulan estos enunciados es un cuerpo denso y tenso de significantes.

En el caso de *Lumpérica* de Eltit, el foco narrativo se desplaza a la desgarrada protagonista que aparece dispuesta a la toma de su cuerpo por enunciados que la acosan aún desde las zonas menos articuladas del discurso, es decir, la etapa pre-verbal y preedípica de éste..

Es ahí donde se cruzan teoría y géneros artísticos en un nuevo tramo ensoñado y que requiere solamente de la imaginación: es una inscripción de un imaginario que toma sus bases desde Artaud, Bataille, Sade, Baudelaire, y también de las relaciones abiertas por Foucault entre poder / institución; poder / cuerpo; poder / saber.

En esa apertura que he designado en Literatura como: nuevo paradigma literario;¹³ R. Olea habla de las literaturas móviles; yo designaría apertura y

¹² Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Op.cit. cuerpo-país: relación mantenida a lo largo del texto y en cada una de sus páginas.

¹³ Brito, Eugenia. Campos Minados. Stgo. Cuarto Propio. 1990

Olea, Raquel. En Juan Carlos Lértora: Diamela Eltit: Una poética de literatura menor. Stgo. Cuarto Propio. 1993.

movimiento artístico que tuvo lugar en ese tramo, para hacer converger sobre la mujer el signo de todo un proceso histórico..

Me interesaría en ese contexto hablar de la estética que Richard ha denominado como sacrificial en el caso de Zurita y Eltit, pienso que en el Manifiesto del Arte de la Intención o la postura que esta artista asume es el trabajo directo con los otros, los desarrapados de la historia. Así lo señala ella:

“Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro a mi arte como arte de la intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras; digo que relucientes serán conventos más espirituales aún. Porque son más puros que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno más límpidos. Porque sus casas son hoy la plusvalía del sistema: su suma dignidad. Y ellos definitivamente marginados, entregan sus cuerpos precarios consumidos a cambio de algún dinero para alimentarse. Y sus hijos crecen en esos lupanares. Pero es nuestra intención que esas calles se abran algún día y que sus hijos copen los colegios y las universidades: que tengan el don del sueño nocturno. Insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas mis iguales.”

Imagen y palabra se funden en esta producción, acto y lenguaje obedecen al mismo signifiante: hacer ingresar el margen, los márgenes al lenguaje. Sentidos que rechazan la linealidad del lenguaje y que requieren de una convocatoria a la cual la “intención”, apela.¹⁴

¿Qué sería pues el arte de la intención?

Lo he denominado tomando a Derrida, “veladura”, en el sentido de que tras el velo de la mediatización: cuerpo / página/ calle / acto / palabra apunta un signifiante: el cuerpo político de los consignado “otros” del sistema, la pobreza, el mundo del subordinado, que efectivamente pagó y sigue pagando con su cuerpo y con su historia la ocupación y la colonización desde la fundación de América Latina.

Lo he denominado veladura por otros motivos también: porque no oculta su carácter de shifter: se enuncia como cuerpo, no de la manera apropiadora de

¹⁴ III. Richard, Nelly. Márgenes e Instituciones. Eds. Metales Pesados pp.77-87. “Las Retóricas del Cuerpo” y en Gaspar Galaz y Milan Ivelic. Chile Arte Actual, en los capítulos dedicados a los 80 en Chile. IV. Derrida, Jacques. “La Palabra Soplada, en La Escritura y la Diferencia. Barcelona. Anthropos. 1989.

Neruda, quien en “Alturas de Macchu Picchu”, toma el nombre de los “otros” para nacer él como sujeto poético; ni como en Zurita que ocupa a “la otra” para tomar una forma maquillada, travestida y rebelde, pero que se prepara para ocupar el cuerpo poético del texto como cuerpo elegido. Aquí se trata de señalar los modos que una determinada política: la chilena, ha tomado para silenciar y suprimir a los marginados de siempre. Se trata de un modo de apuntar a los carentes y obliterados de toda escena para la llamada operación del “bautizo”. Este bautizo significaría su unión virtual con *L Iluminada*, la protagonista del libro. Su unión como cuerpo colectivo articulado se produce a través de la mancha de la luz eléctrica, de los cables de luz como arterias que articulan el cuerpo material de la ciudad tomada.

El arte de la intención es el surgimiento de una poética, quizá de las más consistentes en Chile para trazar dentro del mapa simbólico de la comunidad el lugar del otro y para intentar desde la escena visual, desde la palabra, es decir, desde la literatura y las artes visuales un trabajo con el imaginario artístico, en el que por breves instantes, se proponga una escena erótica como la máxima sacralidad de lo real clausurando el aparato represivo que la consignara como territorio de ocupación.

Finalmente, este arte supone la alusión a una nueva sintaxis que ocupará no sólo sus dispositivos de lectura, sino también convoca el verbo y sus espacios previos, intentando generar un dispositivo de escritura que instala una zona mental que produce un nuevo punto de lectura y una meditación estética, lo que parte por el silenciamiento y rearticulación de estéticas más conservadoras y miméticas con el medio social declarándolas como su pasado. Para dejar al significante instalarse en las zonas más distintas del pensar: el cuerpo, la respiración, el murmullo, los gemidos, el jadeo confrontados con núcleos más abstractos del pensar: la política, la teoría, la filosofía, la teoría de la cultura.

He llamado en otra ocasión a esta sintaxis: “el sistema del refrote”, que no es otra cosa que el contacto de voces, hablas, letras, sentidos, sudoraciones, cuerpos en la gran escena de la lengua, entendida ésta como la máquina que nos permite ser “humanos”, orientarnos al mundo con voluntad de significar.

Texto e imagen dieron la forma, el signo del horror de ese presente; texto e imagen trabajaron juntos de manera precisa aún desde la desgarradura del país y de todo el sistema político. Texto e imagen dieron a conocer la historia del

Chile de esa época. Por ello, decimos que fue un arte mixto, transgénico y particularmente performático.

¿En qué sentido el 80 fue performático?. En que se pone el cuerpo de manera impensada en un contacto intenso con la ciudad, de esa manera la forma de plantearlo en una pose infinita deviene en un dispositivo estético que otorga una matriz política al contexto que de esta forma, convierte al cuerpo en sistema de enunciación.



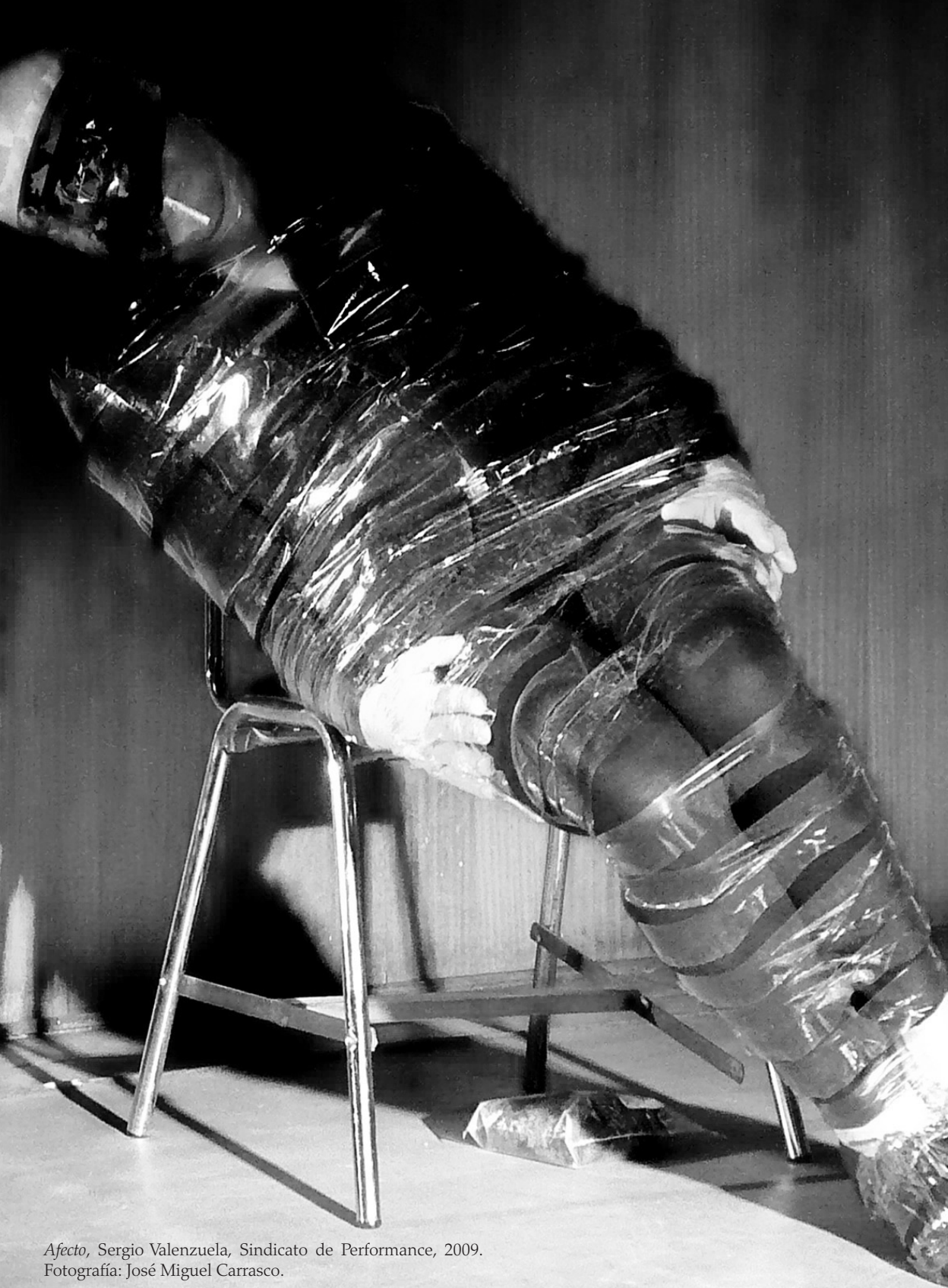
Registro de la acción de arte NO +, Colectivo de Acciones de Arte CADA, Río Mapocho, Santiago, 1983. Fotografía: Jorge Brantmayer.

Sincronizando el arte con la manifestación política; con las velaciones, con los desplazamientos de masa, de muchedumbres desesperadas, agitando el cuerpo porque pensaban que perdían mucho, sin saber que de esa, en esos pequeños movimientos, componían la convulsa performance de la época: habría que agregar esa memoria actuada de manera performática al recuerdo “oficial” de las performances de Leppe, y a las instalaciones de Lotty Rosenfeld, de Gonzalo Díaz; a las acciones de arte del CADA y en general a toda la estética ochentera.

En los años 90, con la Posdictadura, la relación arte y política toma otra dimensión: la recomposición del cuerpo con las heridas no restauradas de la pasada década ante un formato que se cierra ante el pasado, silenciándolo y pretendiendo una alegría ante el Neo Liberalismo y ante la sociedad que comienza a pactar un orden “otro”, que intenta plantearse distinto a la dictadura y que, desde las políticas culturales oficiales intenta prescindir del simbólico desgarrado y opaco de las pasadas décadas para intentar la fiesta de los significados transparentes y comunicables, propia de la Transición a la Democracia..

El Nuevo Orden quiere cerrar la puerta al pasado, pero éste lo golpea en la figura del duelo, El Nuevo Orden se vale del ideologema moralizante de la familia y la religión; pero lo hace frente al cadáver de la historia de los años 73 al 89; entonces ante esta esquizofrenia de rictus duales y peregrinos, el país estalla en una depresión y una disociación pocas veces vista. Surge una juventud exigente y molesta, desconforme con el sistema político y con la instalación del Mercado y sus excesos. Así, la performance que irrumpió en el rito callejero de los 80, se cierra.

Queda entonces por preguntarnos cuál es el sentido de la performance hoy y cómo definirla. Escritura del cuerpo que se formula como página o texto que produce su ritual escribiendo en sus actos la tensión insistente entre la historia pública y el desgarro privado. El cuerpo como metáfora de la calle; como Significante de la memoria activada y puesta en un presente en que los espacios se articulan para vibrar en una respiración que logra, cuando es eficaz, contrarrestar la amenaza tanto de la dictadura como la no menos opresiva consigna de olvido y desvío en la posdictadura.



Afecto, Sergio Valenzuela, Sindicato de Performance, 2009.
Fotografía: José Miguel Carrasco.

DETALLES DE UN EXHIBICIONISMO

Sergio Valenzuela Valdés

“Los hombres no deben exhibirse más que con los propios hombres”
Zërje Wal Lhenzellak. 1909

1. De etiqueta.

La rotulación o la inscripción del hacer artístico lleva a grandes vacíos sobre la libertad de ejecución dentro de distintas disciplinas. En el recorrido de mi creación o accionar, se genera desde una visión del teatro donde el diseño teatral utiliza los espacios en blanco de una puesta en escena para generar una narración paralela comparada a una “narración visual” postulando la “palabra visual” como elemento a operar en una visualidad autoral, que muchas veces aparece desde una visión personal sobre lo que significaba el arte escénico. Como paisajes visuales o pasajes sonoros en resonancia, que el espectador activo y pensante recoge como ecos de preguntas y cuestionamientos sobre el arte y el mundo. Posteriormente en el desarrollo paralelo dentro de la danza contemporánea y la dramaturgia, la creación se desarrolló en intentar mixturar dos lugares en constante roce: *la palabra y el cuerpo*, que como binario *palabra/cuerpo* puede cuestionar los elementos amplificados en diferentes soportes de una visualidad particular y autoral. A partir de esta investigación, el desplazamiento disciplinar condujo la búsqueda a preguntas transversales a las disciplinas, planteadas a equipos de trabajo conformados hasta hoy para encontrar metodologías o estrategias experimentales. Equipos que han sido compuestos por personas de diferentes áreas. En este proceso de mucha intensidad, se han podido desarrollar diferentes reflexiones e investigaciones que tienen como eje la utilización de textos dramáticos o teóricos propios, que posibilitan cuestionamientos sobre las bases del teatro, la danza, el diseño, la dramaturgia, el video, la figura del artista, del director, del coreógrafo, la formación, el producto, al obra, el proceso y al propio creador. En este proceso cada disciplina pasa a ser cuestionada,

ironizada, bombardeada y contrastada, desarticulada y cruzada por lenguajes o experimentos, llegando a obtener resultados transversales, en donde no interesa cual es el elemento mas importante de lo exhibido; si el cuerpo, lo visual, la estrategia comercial, el casting, el público, los artistas convocados, las temáticas abordadas, los espacios utilizados, el tratamiento de cada metodología preparada o que será comprobada ahí mismo frente a una audiencia, sino que todos los elementos puestos en el mismo plano de valor. Se cruzan en su accionar y en su asociación es donde finalmente se toman las desiciones y logra su valoración distanciada. Las estrategias de creación son las que permiten generar la complejidad, no los resultados esperados de lo exhibido. Es por esto que si en “Afecto” (2008) una persona llegaba al Salón Tudor después de 30 minutos en auto, después de haber reservado por la web una entrada de \$15.000, el proyecto cumplía lo esperado, se lograba el efecto buscado: “pagar \$15.000 por afecto”. Ahora lo que veían después de pagarlo es una pueesta en escena, en donde se sometía a un cuerpo masculino a una incomodidad tal que generara su afectación. Logros relacionados con otras creaciones como: si en un minuto de “Callejera Versión” (2006), el ejecutor lograba conectarse con la ciudad y abandonar el personaje e incluso a si mismo. En “La2dapalabra” (2007) el ejecutante lograba olvidar su individualidad y pensaba en una masa movilizada por órdenes o en “Bitácora” (2007) donde la acumulación de acciones que ejecutaba lograba hacer del performer su propio espacio de exhibición. En “El intérprete” (2007) permitir a la cámara capturar libremente, fijada a dos cuerpos desnudos en movimiento. O en “Mujer Instalada” (2008), olvidar la necesidad de contra una historia, inventarla ahí frente a alguien o en “Esto no es un clásico” (2009) instalar acciones con objetivo concreto en un tsunami de ideas paralelas, casi imposible de leer o seguir. Finalmente en “Hombra” (2009) donde participaron diferentes factores y variables (teóricos, performers, invitados sorpresa y la audiencia) en la construcción en vivo de una puesta en escena a partir de obstrucciones diarias. Todos intentos, pero que al parecer, siguen generando mil preguntas a partir de su propia comprobación.

Desde el desconocimiento, falta de interés del medio o por el propio interés de los equipos conformados en borrar los límites disciplinarios, el rotulado de este tipo de prácticas por parte de la prensa o las institucionalidad, ha sido en acuerdo o por propia iniciativa: danza contemporánea, danza teatro, teatro, video

danza, investigación escénica, performance - instalación y performance. A partir de estos propios rotulados, se hace necesario definirlos individualmente.

Danza contemporánea.

Disciplina artística que centra su creación en el uso del cuerpo, existen diferentes técnicas que lo organizan y que son utilizadas o no dentro de los resultados. La danza clásica utiliza la organización del cuerpo en suspensión y en una serie de pasos aprendidos y trabajados físicamente hasta su perfección, en creaciones que desarrollan esta técnica en estilos y que generalmente se representan en teatros y utilizando historias de fácil comprensión como base estructural de espectáculo. La danza moderna se humaniza desde la técnica clásica y busca nuevos procedimientos de organización corporal a partir de los mismos principios de la danza clásica, incluyendo técnicas vocales y corporales del teatro, como de otras áreas, como lo son folklore o bailes indígenas, cruzados



Afecto, Sergio Valenzuela y Nicolás Cottet, Salón Tudor, 2008. Fotografía: Simón Pais.

con elementos cotidianos y uso de espacios alternativos o naturales para su exploración, acercándose a una valoración en la “expresión” y el gesto más que en la historia. A diferencia de las anteriores la danza contemporánea, danza postmoderna o nueva danza, integra elementos de otras disciplinas y organiza nuevos sistemas de formación técnica, basadas en los mismos principios físicos de la danza clásica y por ende en la moderna, poniendo énfasis en la investigación, en nuevas metodologías de creación o en la puesta en escena. En esa integración o cruce de elementos visuales, tecnológicos o interdisciplinarios se abandona la “historia” y concentra su búsqueda en experimentos sobre el cuerpo y su relación con temas, teorías o reflexiones.

Teatro.

Disciplina que en su producción o posproducción dialoga con otras disciplinas. Este cruce disciplinar, sin cuestionar sus bases, lo lleva a ser detectado como teatro físico, infantil, callejero y todas las posibles formas que pueda tener al ensamblarse en su presentación, estilo y técnicas aplicadas. El teatro actual, cuando se acerca a una actuación e integra elementos de las artes visuales y el performance, lo acerca a un teatro llamado postdramático. En general todo teatro integrador o desintegrador tiene una dramaturgia, desde pequeños fragmentos aislados a extensiones inabarcables, que organiza la entrega a una audiencia. Desde una corporalidad, espacialidad, de la imagen o incluso aquella que intenta no tener un guión formal, como la improvisación. El teatro contemporáneo está intentando llegar a límites que bordean la vida y el real, cercanos a lo que se planteaban los artistas de performance y los happening.

Investigación escénica.

Las artes escénicas, que podríamos llamar a las que se presentan frente a una audiencia en vivo, son sometidas a preguntas que cuestionan elementos de su propia naturaleza escénica, como lo son la interpretación, el límite entre lo real y la ficción, la simulación, la mimesis, la estructura en que se articula el

espectáculo, la interdisciplinareidad, el público y su recepción. Investigando desde los elementos que lo componen como el cuerpo, el lenguaje, la visualidad, la comunicación y la estética.

Danza - Teatro.

Interdisciplina escénica que cruza elementos técnicos del teatro y la danza, para entregar resultados que oscilan entre ambas disciplinas desde su formalidad y que no cuestiona las bases disciplinares de ambas.

Video - Danza.

Cruce disciplinario del video en todos sus posibles formatos de exhibición con elementos de un cuerpo organizado por técnicas de la danza, en la elaboración de sus resultados, cuestiona ambas bases disciplinares, creando estrategias y sistemas para generar resultados que van más allá de ambas disciplinas madres, y en estos momentos se ha desplazado del formato de exhibición formal del cine a las herramientas que permiten la telemática, el interfaz y el webart.

Performance.

Instrumento, medio, enfoque o lente. Actividad que realizan artistas o pensadores provenientes de diferentes áreas del pensamiento o de una rotulación disciplinar existente con un fin exhibible. Actualmente el performance como disciplina (*performance art*) fue integrado a las actividades humanas, y hoy en su carácter de disciplina artística, sólo es un eco de esa clasificación anterior. Si se determina sus características como una actividad, sus elementos de distinción son “aquí y ahora”, “tiempo real” y “acciones con objetivo”, es recurrente nombrar que algo del procedimiento, producción o posproducción de una práctica artística, tiene elementos del performance o es performativa. Ahora la performatividad de esos resultados, sólo son detectables por quienes ponen su interés en estudiarlos, ya que los propios artistas de “performance” en el hoy, quizás no nombran su

actividad como tal, y si lo nombran de esta manera, es para hablar de una acción o una serie de ellas, en tiempo real frente con una audiencia.

Performance – Instalación.

Entonces este rotulado daría referencias de acciones exhibibles en tiempo real, pero su rastro se instalaría en un espacio que apruebe esta terminología. Quizás aquí que el “performance” se suma a una disciplina del arte que es la “instalación” y por ende podría comprenderse a que se refiere. A pesar de esto, el acto de “instalar” ya es performativo, entonces “performance”, como sumado al género de la instalación, redundante, ya que hacer performance es parte de todas las actividades humanas.

A partir del desperfilamiento disciplinar, creo que mis resultados, han intentado llegar a un inclasificable, donde exista una dificultad en poder nombrar las diferentes entregas de estos últimos años. Su detección sirve como punto de partida para el análisis externo, pero para los equipos de trabajo este lugar “inclasificable”, sólo intenta generar un cruce transversal en las reflexiones abordadas en cada nuevo proyecto acercándose a una clasificación lógica por acumulación de términos: arte, acción y transdisciplina.

Arte, porque los equipos a pesar de involucrar a disciplinas de otras áreas son conformados en su mayoría por personas provenientes de las artes escénicas, exhibidos en espacios como: azoteas, muros en demolición, salas de museos, salas de exposición, salones de conferencias, teatros, una habitación o living una casa y los de soporte virtual, como como blogs, youtube, o su exhibición en festivales de video danza, metro de santiago y bibliotecas públicas. Productos que para cada institución son rotulados para su convocatoria. Al momento de invitar a personas a ver este tipo de arte, les digo: “*vengan a ver mi ultima pieza, obra, exhibición o performance*”, de acuerdo a cada persona utilizo una etiqueta diferente, lo que si queda claro que como artista lo que exhibo es arte.

Acción, ha sido lo más cercano a la actividad que se realiza a momento de describir la entrega. Son acciones con “*objetivo concreto único o móvil*” que pueden ser detectados por una audiencia como movimientos, actuación, danza, instalación o performance. Estas acciones ejecutan el objetivo con ciertas características



Esto no es un clásico, Sergio Valenzuela. Usina das Artes, Porto Alegre, Brasil, 2009. Fotografía: Karla Seemann.

que se nombran más adelante, incluso en los videos, generalmente se ejecutan también acciones, ahora su edición manipula su recepción o percepción.

Dentro del término *Transdisciplina*, adoptado para poder nombrar el cruce disciplinario al que se someten las ideas del equipo convocado existen dos puntos: por un lado existe cierto cuidado con respecto al uso de un término ya que puede sonar pretencioso en el medio local y por otro, una necesidad de incluirlo en el vocabulario del hacer, ya que este cruce transversal que va más allá de las disciplinas, podría ser imposible y sólo tiene valor en la necesidad de abrir espacios a la reflexión en diferentes planos de complejidad. Es un enfoque finalmente. Complejidad que va en progresión entrega tras entrega, pero que ha sido dificultoso ir a un paso más grande para lograr concretar ideas que se superen a si mismas o que puedan contar con equipos de creación mas diversos y libres en su reflexión.

2. Elementos del arte de acción transdisciplinar.

Síntesis.

Desde el punto de vista occidental los artistas no tienen interés por condensar su hacer. El receptor es el menos importante en estos resultados y la síntesis, que caracterizaba al buen artista, al parecer se ha desplazado lentamente sólo a la posibilidad de proyectarse más allá de su propia obra y sus propias obsesiones. Cercano a los animales movidos por el viento de Theo Jansen, su obra, se transforma en proyectiles hacia el futuro, donde ya el ser humano no existe. Desde un lugar oriental, la síntesis se opone a la acción sintética occidental, en donde el movimiento interminable de las cosas es mucho más importante. Es así que el proceso entre el la noche y el amanecer permite visualizar como podria ser la infinitud de las cosas. Es así, que el proceso oriental de la síntesis, es el que se instala lentamente desplazando al occidental.

La no jerarquización.

Es posible nombrarla como “*arquitecturas inestables*”, ya que la no jerarquización, ya sea entre los diferentes materiales disciplinares a trabajar en

una acción transdisciplinaria, que no intentan tener una estructura que organice de manera eficiente la pieza para obtener como resultado una figura y un fondo. La jerarquía es justamente lo que se quiere abandonar en el momento de la exhibición. En la creación los elementos de trabajo son acumulables, es decir, que no se abandona un elemento y se comienza con otro. Se suman por interés y provocación.

Superficial y profundo.

La superficialidad que dejó el pensamiento postmoderno, reacciona actualmente con exageración en la entrega de contenidos simultáneos. Desde este punto de vista, se ponen en la misma balanza asuntos profundos y superficiales, como elementos en contraste. Complejo es el lugar del análisis de los trabajos performativos en el hoy, ya que si el análisis sólo describe la superficie, sería muy fácil rotular las acciones de arte en hoy como “frívolas”, ya que aparecen de una absorción de su contexto como elemento constitutivo del hacer. Desde ahí la revisión y análisis de resultados performativos exhibidos puede quedarse en esa primera imagen, sin hacer el ejercicio de sumar entre ellas y proyectarlas hacia una sociedad de consumo, de arte de consumo y de artistas consumibles. De esta manera la superficialidad es una arma de doble filo, ya lo decía Baudrillard en *Pantalla Total*, que “*el arte performativo que habla de la superficialidad es superficial*”, el análisis de lo superficial sería superficial y entonces ¿El resultado del análisis de lo profundo sería la profundidad?. Cuestionamiento en el que la profundidad de las cosas no está abordada a partir de las temáticas “profundas” del proceder actual, sino que está en las estrategias y su manera de exhibirlas. Es por esto que en las nuevas generaciones no existe una sensación de intentar fisurar nuevamente el arte con su “obra”, ya que esta palabra ha sido desplazada a la detección por parte de la audiencia como tal, pero en la actualidad la tendencia es realizar *procedimientos exhibibles* mas que “obras”.

Exhibicionismos.

La biografía en si misma es ficción y esta ficción no es necesario volverla a encarnar. Las palabras puestas en cada texto utilizado como punto de fuga de cada creación y producción, son parte de una costura diferente, cosidas entre sí

con diferentes hilos matemáticos. En esa costura no hay un fin cuerdo, no existe un objetivo terapeutico o ligado absolutamente con el deseo. El exhibicionismo participaría activamente en una necesidad diaria de distanciarse con la ficción del recuerdo. El “invento” no se vuelve a inventar en escena o en vivo. No se vuelve a inseminar con ideas. Las palabras flotan en la relación tensada entre el ente y el ente exhibicionista. Ahí flotando, es donde quizás logran una coherencia y un sentido final. Lo que si hace sentido, es que en las estrategias de creación y en su posterior exhibición, hay una manipulación sistemática que apela una transversalidad que logre tensar esa relación con la audiencia.

Las metodologías creadas para un proceso de traspaso biográfico a un exhibicionismo son maneras de manipular la percepción. Es así que la única manera de exhibir este traspaso aparece de todas las posibles decisiones en cómo suspender entre el *vouyer activo* y el *exhibicionista* el binario palabra/cuerpo (o cuerpo/palabra), comprendiendo cada uno como algo inseparable del otro. El *inclasificable* resultante entra en conflicto en su exhibición frente al usuario-ente. Para poder desarrollar un *inclasificable* aun mas potente, el binario cuerpo/palabra tiene que someterse a otra matemática, por ejemplo incluir un x. $\text{Cuerpo/palabra} \div X =$ ó $\text{Cuerpo/X} \pm \text{Palabra/X} =$.

El resultado posible de este arte de *acción transdisciplinar* es un *exhibicionismo* en el resultado o proceso exhibido, no en su actividad anterior de planeamiento. A pesar de que la creación sea instantánea y asociativa en el momento en que se exhibe a la audiencia, ya es “pasado” en la imaginación del ejecutor. Es así que su detección como AACT, sólo es posible en su incalculable entrega desde su performatividad.

3. Detalles Aislados.

Resultados encontrados en las investigaciones o metodologías experimentales de creación propia:

-ESTAR: Actividad humana de conciencia y amplificación de los bordes reflexivos con el medio. Ponerse en el futuro de la acción para visualizar el objetivo único o combinatorial (móvil) y concretar su desarrollo exhibible.

-NO AFECTACIÓN: No involucrarse con el posible afecto que puede



Esto no es un clásico, Sergio Valenzuela. Usina das Artes, Porto Alegre, Brasil, 2009. Fotografía: Karla Seemann.

producir la acción en un posible voyeur activo (audiencia). Los elementos expresivos a exhibir son producto de la actividad concreta: frío, calor, risa, estornudo, agotamiento, desconcentración, sudor, cansancio o hiperventilación, por ejemplo.

-NO SIMULACIÓN: La afectación es concreta con la actividad ejecutada, no se simula lo que se vive, el voyeur activo (audiencia) es el que simula una lectura de lo que percibe. No involucrarse emocionalmente con los contenidos de lo que se dice o lo que se ejecuta. Asumir la falla y la frustración como elementos propios del accionar al “estar”.

Es así que este *exhibicionismo*, a través de estos factores, resulta controladamente expresivo, ya que es imposible eliminar todo rastro emotivo en la ejecución de una acción exhibicionista. RESULTADOS DE LAS INVESTIGACIONES: un lugar controlado desde los afectos y simulaciones por parte de los ejecutores logrando así una afectación mayor en la audiencia. Es decir, a menor expresión en los sujetos ejecutantes (exhibicionistas), mayor efecto (afectación) en los entes - usuarios - sujetos- espectadores - voyeuristas.

Componer asociativamente en tiempo real.

Accionar componiendo de manera instantánea, en donde las acciones ejecutadas desarrollan ideas que se asocian con lo que sucedido/acontecido, lo que sucede/acontece y lo que va a suceder/acontecer. De alguna manera, el “aquí y ahora” que ya pertenece a casi todas las actividades humanas, en el *exhibicionismo* podría ser un “*al tiro*”. Medición chilena que no se sabe en qué momento exacto ocurrirá, pero que sí sucederá.

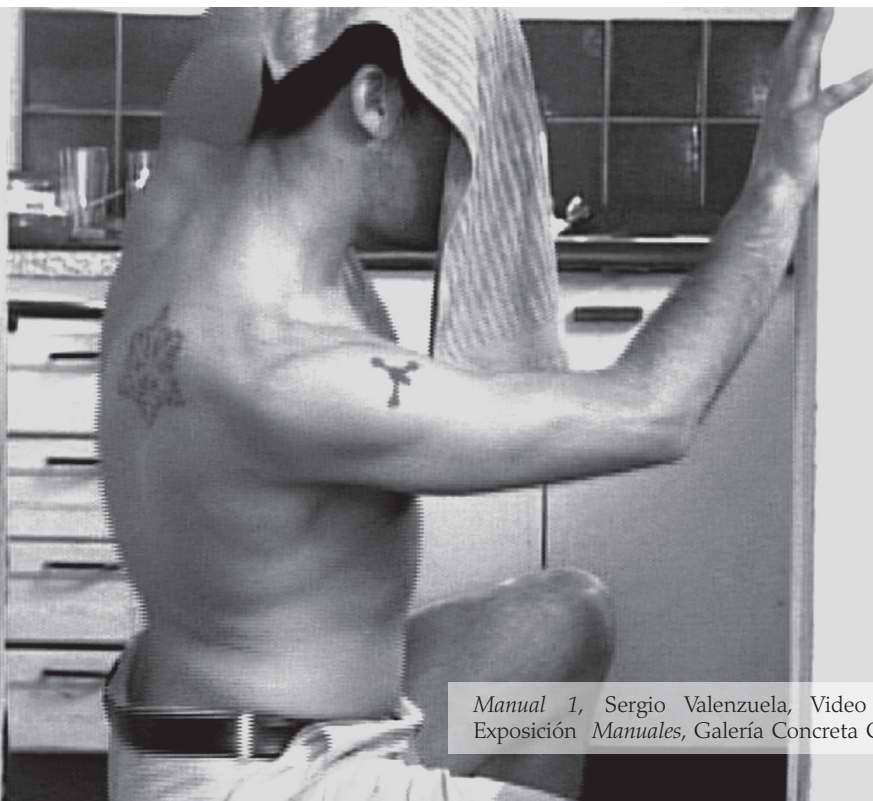
Violencia exhibicionista.

La violencia del recorrido del trabajo radica en la utilización biográfica. Es así que los textos y los trabajos apelan a lugares personales que amplificados en la exhibición se tornan *exhibicionistas*. Es aquí que el material de investigación y creación, se torna violento; en los cuerpos y sus acciones, las palabras y su suspensión. Desde este lugar exhibicionista, su recepción se enmarca en el

comercio de un arte de investigación, que exhibe cuerpo/palabras que supone a un público adicto a fragmentos de historias inconclusas, a un entretéjido de restos: De restos biográficos, de restos de composición, de restos corporales, de matemáticas inconclusas. Creo que el sujeto que adhiere a este tipo de trabajo, se relaciona con una adicción actual a la realidad o “realitys”. Pero el conflicto se presenta en un receptor del *total*, del adicto a la historia completa, en los “*sujetos de la totalidad*”.

Intensidad del arte de acción transdisciplinar.

Es así que el cuerpo/palabra, suspendido entre lo que se hace y lo que se percibe de él, sólo se torna importante en el acto de pensar en sus posibilidades o variables puestas en juego, no en la medición de que si produjo o no un efecto ya planificado para cada exhibición. Su alcance puede ser medido a través de la sumatoria de investigaciones, que no tienen una correlatividad, ya que van, vienen y vuelven en su desarrollo. Es así que a partir de las temáticas desbordadas, las historias destrozadas y mal contadas, logran dejar en evidencia un ser humano defectuoso, de una sociedad de vacíos, de abismos con una ciencia sobreentendida. He aquí la intensidad de este tipo de prácticas e investigaciones.



Manual 1, Sergio Valenzuela, Video Performance,
Exposición *Manuales*, Galería Concreta CCM100, 2009.